

Táncórák idősebbeknek és haladóknak

JORGE LUIS BORGES: *TANGÓ*, FORD. KÜRTHY ÁDÁM ANDRÁS

2019 novemberében jelent meg Jorge Luis Borges *Tangó* című kötete magyarul Kürthy Ádám András fordításában, amely a Jelenkor Kiadó rendkívül ambiciózus Borges-összkiadásának izgalmas intermezzója. Borges művei hazánkban a hetvenes évektől jelennek meg önálló kötetben, az első ilyen a Kozmosz fantasztikus könyvek sorozatában publikált *Körkörös romok*. A nyolcvanas évek néhány válogatása után 1998-tól az Európa kiadó vállalkozott először arra, hogy a szerző [csaknem] összes műveit megjelentesse – ez az a sorozat, amelynél sosem tudtam időben eszmélni ahhoz, hogy még azelőtt megvegyem az első részt, hogy elkaptokták volna; és persze sajnos korántsem volt összkiadás.

A Jelenkor kiadó Borges-össze az előzőhöz képest teljesebb életmű bemutatását tűzte ki célul, ráadásul sokkal komfortosabb formátumban: az első megjelent cím, az önmagára reflektáló *Jól fészült mennydörgés* – ez a „Bábeli könyvtár” című novellában szereplő egyik könyvre utal – egyetlen vaskos kötetben tartalmazza az összes novellát, és a magyarul most először olvasható előszókat. A következő hatalmas vállalás, az esszéket tartalmazó kötet elé került be a *Tangó* című kis könyv, amely a borgeszi életmű friss darabjának mondható, hisz egy 2002-ben előkerült, addig kallódó hangfelvétel átirata.

A hangfelvételtől a kötet elején a „Kiadói megjegyzés”-ben megtudjuk, hogy kalandos utat járt be, mielőtt az olvasó kezébe került: „egy galíciai ember felveszi egy argentin előadásait, majd átadja egy baszknak a felvételt, a baszk pedig továbbadja egy másik galíciainak, hogy így végre napvilágot lásson ez a dokumentum egy argentin szerzőtől, minden idők irodalmának egyik nagy mesterétől” [9.]. Az előadásokról a korabeli sajtó is megemlékezik: a *La Nación* című lap 1965. szeptember 30-i számának 6. oldalán említik a hírt, hogy Borges a tangóról beszél a General Hornos utca egy lakásában, a 2002-ben előkerült felvételt pedig maga María Kodama, az író mindenható özvegye hitelesítette.

A történet mindenesetre eléggé hasonlít annak a kis könyvnek a történetére, amely 2002-ben az Európa Kiadó Mérleg sorozatában jelent meg magyarul *A költői mesterség* címmel, Scholz László fordításában. A kötetben közölt hat előadás az 1967/68-as tanévben hangzott el a Harvard Egyetemen, vagyis alig két évvel későbbi, mint a *Tangó* szövegei, s ez a hangfelvétel is több évtizedes lappangás után jelenhetett meg írásban.

Azt gondolhatnánk, hogy ezek az utólag előkerült és lejegyzett szövegek talán silányabbak, de legalábbis esetlegesebbek, mint az argentin mester kötetbe rendezett írásai. Ez azonban nem feltétlenül igaz: Borges [részint talán vaksága miatt] lenyűgöző memóriával és összeszedettséggel beszél, hosszú szakaszokat idéz fejből, korabeli interjúiban is olyan, mintha az irodalom éppen az ő fejében keletkezne, éppen abban a pillanatban, amikor kimondja a szavakat.

A két pápa című filmben Joseph Ratzinger gyónása közben hangzik el a mondat: „gyerekként azzal hibáztam először, hogy nem volt merszem belekóstolni az életbe. Ehelyett könyvekbe temetkeztem, tanultam. Már tudom, emiatt eltávolodtam a világtól” – ám ez a mondat méltán lehetne Borges gyónása is, sőt, szinte szó szerint ugyanezt írja a *Jól fészült mennydörgés* végén olvasható önéletrajzi jegyzetekben: „1909 táján ismertem meg először igazán a pampát, amikor rokoni látogatást tettünk egy Buenos Airestől északnyugatra, San Nicolás közelében fekvő birtokon. [...] Rájöttem, hogy a végtelen messzeséget nevezik pampának, amikor pedig megtudtam, hogy a mezei munkásokat gaucsónak hívják, ugyanúgy, ahogy Eduardo Gutiérrez hőseit, némi vonzerőre tettek szert a szememben. Én mindig a könyvek után jutok el a dolgokhoz” [540–541]. Valóban, a *Tangó* című kis kötetben olvasható előadásokban talán az a legfurcsább, hogy kifejezetten elméleti szempontból, és mindig az irodalom felől közelítenek egy olyan, alighanem kevésbé költői témához, amilyen bizonyára a Buenos Aires-i külváros és annak lecsúszott lakói lehetnek. Egy vérbeli filológus alaposságával rendszerezi az éjszakai élet szereplőit, a vagányokat, a nagylegényeket, a nyilvánosházak népét, vagy épp a gaucsókat, osztályozza viselkedésüket és viseletüket az óceánon innen és túl, egybeveti Észak- és Dél-Amerika vonatkozó szubkultúráját, és közben végig mesél, persze nem a tapasztalatairól, hanem helyette az olvasmányélményeiről. Ez az oka annak, hogy Borges tangója ugyanolyan, mint bármi, ami a kezei közé kerül: elszakad a valóságtól, jellé válik, miközben persze az egész roppant szórakoztató, csak épp egyáltalán nem az, amire a laikus olvasó a könyv címét először megpillantva számítana.

A kötet legelsőként hivatkozott szereplője, Evaristo Carriego is Borges munkamódszerét példázza: adva van egy közepes, kisvárosi költő, aki mindössze huszonkilenc évet élt, és egyetlen verseskötetet írt, Borges azonban nagyszabású fikciót teremt köré, és a tangóról szóló elbeszéléseinek központi alakjává emeli. Olyannak látom az alakját, mint amilyen az ereklyék szerepe a vallásos áhítatban: azt a szakadékot hivatott áthidalni, amely a két teljesen ellentétes minőség, a mindennapi és a szent között tátong. Borges egy könyvtárban nő fel, nem ismeri a külvárost, ahogy nem ismeri a hétköznapi emberek hétköznapi borongásait sem. A tangóhoz Carriegón keresztül jut el, amikor harmincévesen elhatározza, hogy életrajzi kötetet ír róla: „Minél többet írtam, annál kevésbé érdekelt a hős. Egy megszokott életrajzot készültem írni, de menet közben egyre jobban a régi Buenos Aires kezdett érdekelni. Az olvasók persze egykettőre észrevették, hogy a könyv tartalma alig vág egybe az *Evaristo Carriego* címmel, így nem lett sikere. Amikor huszonöt évvel később, 1955-ben az »összes« műveim negyedik kötetében megjelent a második kiadás, hozzátettem néhány új fejezetet, az egyik *A tangó története*. Úgy érzem, a bővítésekkel jobb lett az *Evaristo Carriego*.” Carriego nélkül azonban Borges alighanem sohasem jutott volna el olyan emberközeli témához, amilyen a tangó.

A gaucsó és a tangó, avagy a borges-i megismerés módszerei

Borges számos művében idézi vagy csak épp felidézi az ír filozófus, Berkeley híres mondását: „hogy »létezni annyi, mint észlelve lenni«, meg azt is, hogy »létezni annyi, mint észlelni«” [Tangó, 68.], ő maga pedig úgy létezik és úgy mozog a tangó világában, hogy azt folyvást mások szemén át érzékeli. Carriegoval indít, s vele hitelesíti mondanódóját, majd nyomban többes számban folytatja, amikor azt mondja: „akik a Floridából és a Corrientesből jövünk, mindnyájan negyedünk emberei vagyunk, de ezen túl lényegileg és megváltoztathatatlanul a Dél emberei is, azé a Délé, amely annyi szállal kötődik az argentin történelemhez” [16.]. S ezzel máris irodalmi előzmények sokaságát vonja játékba, a többek közt az argentinok nemzeti eposzát, a *Martín Fierrot*, és vele szükségképpen a gaucsó alakját, amelyet életművében maga is számos változatban megidéz, például a *Dél* vagy épp a *Még egy párbaj* című novellákban. Ez a Dél tehát korántsem ugyanaz Borges számára, mint ami azoknak a marhapásztoroknak meg kocsisfiúknak lehetett, akikkel egy városrészben, egy időben élt. Azok a Dél fizikai tereiben léteztek és mozogtak, Borges a Florida városrész kávézóiban irodalomról, a Dél megidézésének verbális lehetőségeiről diskurált a barátaival.

A tangó szó eredetére nézve is filológiai érveket sorakoztat, és a gaucsóhoz kapcsolja annak ellenére, hogy „a gaucsó sosem táncolta a tangót, de még csak nem is ismerte” [41.]. A szó eredetét kutatva azonban találunk néhány nagyon virtuóz érvelést, például amikor arról beszél, hogy 1872-ben még bizonyára nem volt nagyon elterjedve a tangó. Ezt pedig nem egyébbel, mint az abban az évben megjelent argentin nemzeti eposzsal, a már említett *Martín Fierro*-val illusztrálja, amelynek egyik strófájában három *angóra* végződő szó is van, azonban mindhárom fura, idejétmúlt kifejezés, márpedig Borges szerint ha a *Martín Fierro* szerzője, José Hernández ismerte volna a *tango* szót, egészen biztos, hogy azt használta volna [43.]. Ami a szó etimológiáját illeti, e tekintetben is számos lehetőség kínálkozik: a költő Borges afrikai eredetűnek hallja, „akárcsak azt, hogy »milonga«”, majd hozzáteszi, hogy „Ventura Lynch szerint a milongát a vagányok találták ki azért, hogy kigúnyolják a feketék kandombéit és [...] az Once és a Constitución alantás kaszinóiban járták” [27.]. További lehetőség, hogy spanyol eredetű a tánc, és a tudós Borges, akinek kedvenc olvasmánya, mint tudjuk, az *Encyclopedia Britannica*, már sorolja is, hogy „nem szabad elfeledni, hogy létezik egy »tango« nevű spanyol tánc is”, majd újabb adat: „Lugones latin etimológiát javasol a szónak: *tangere, tango...* így van... *tangere, tango, tegiti, tactum*. De én igencsak valószínűtlennek tartom, hogy a bordélyházakat látogató népség humanista lett volna, és a latinból kölcsönözött volna szavakat” [36.]. Látjuk, Borges érvelése rendkívül hasonlít arra a módszerre, ahogy novelláit szerkeszti: számos adatot hoz, idéz, forrásokat közöl, hogy aztán nagyon szerényen, szinte észrevétlenül előálljon a saját igazságával, amely mindvégig ott lapult a milliónyi egyéb lehetőség között. Ha összehasonlítanánk ebből a kis kötetből egy szakaszt egy közismert novellával, mondjuk a „Funes az emlékező” című szöveggel, mindjárt pontosan értenénk, mire gondolok: „mindnyájan negyedünk emberei vagyunk”, mondja Borges a *Tangóban*, s a novellában is a fővárosi vs. Fray Bentos-i ellentét párral határozza meg az egyes szám első személyű narrátort Funeshez képest. Funes narrátora „irodamár, ficsúr” (emlékezzünk a *Tangóban* alkalmazott tipológiára: vagányok, komák, rátartiak stb.),

Funes pedig „egy hazai és parlagi Zarathustra”, de ezt már nem a narrátor, hanem „Pedro Leandro Ipuche [...] írta”. Borges narrátora a novellákban sem emlékszik semmire pontosan, ezért különféle forrásokat jelöl meg, és a sok nézőpontból áll össze egy szubjektív, sokszor önmagának is ellentmondó narratíva – pontosan úgy, ahogy a *Tangó* előadásaiban, ahol a megannyi forrás, Borges személyes meglátásai, a teremben jelen lévő García mester, valamint egy énekes előadásaiból áll össze valami, amit a tangó egyfajta elbeszélésének gondolhatunk.

Egy kis commedia dell'arte, avagy komák, vagányok, nagylegények és társaik

Ha Borges a tangó szó eredetéről is az irodalom szemüvegén át értekezett, egyértelmű, hogy a tangó főszereplői, az argentin külvárosok jellegzetes alakjai is irodalmi alakokká lényegülnek ebben a könyvben. Amikor pedig ezekről az egyszerű, külvárosi fickókról szólunk, legalább két nagyon fontos dologról kell megemlékeznünk. Mindjárt elsőként arról, hogy Borges milyen messziről nézte ezeket a férfiakat: ilyenkor szinte fizikailag is értelmet nyer a vaksága. Valóban, talán ez a kötet legnehezebben követhető része, mégpedig azért, mert mintha az író maga is gondban lenne a lumpen megértésével. Persze, megtudjuk, hogy ki milyen ruhában járt, meg hogy a vagány „a város egyszerű kreolja” [43.], és „lehetett böllér, hajcsár vagy kocsis” [44.], a nagylegények (*guapo*) pedig „a bátorság ideálját tűzték maguk elé [természetesen nem mindig érték el, hisz a bátrak között nyilván mindig akadtak szájhősök meg gyávák is] – vagyis a maguk módján vallást hoztak létre” [46.]. Azonban mindenképp furcsa, amikor ezek a hús-vér férfiak egyszerűben a legváltozatosabb világirodalmi kontextusban találják magukat: a típusok illusztrálására Borgesnek eszébe jut egy középkori, skandináv saga részlete [persze csak azért, hogy a bátorság eszményét hangsúlyozza], aztán a *Martín Fierró*-ból idéz, majd Bioy Casarest emlegeti, végül Senecát és Ernesto Ponzio *Don Juan* című tangószövegét [46–47.]. Alig egy oldalnyi magyarázat, megannyi irodalmi utalás, és közben úgy értekezik a külváros hőseiről, hogy egészen más korok más férfiúiról beszél. Borges tehát érzésem szerint csodásan megmutatja a tangóban rejtőző univerzális minőséget, csak éppen akkor teszi ezt, amikor a konkrét, a helyi típusok megkülönböztetésére vállalkozik.

És itt jön a második fontos dolog, a fordítás kérdése. Az argentin spanyol nyelv szókinccse jócskán eltér a félszigeti spanyoltól, a Buenos Aires-i spanyol (*porteño*) még ennél is jobban – a tangónak azonban külön nyelve van, a *lunfardo*, amelynek nagyjából semmiféle kapcsolata nincs a mi közép-európai világunkkal: minden lelkiismeretes fordító számára az eleve kudarc, a lefordíthatatlanság szinonimája. Nézzük például ezt a szakaszt: „Az első vagányok ráadásul kreolok voltak, munkájuk igencsak vidékies munka, és egymást bizonynyal sohasem szólították »komák«-nak (*compadre*), hiszen volt ennek némi lenéző jellege, mely átragadt hasonló szavakra is: a »vagány«-t (*compadrito*) is némi megvetéssel használják, meg a »rátarti«-t (*compadrón*) is, aki akaratlanul is igyekszik a vagányra hasonlítani” [45.]. Spanyolul tehát a három megnevezés ugyanabból a töből (*compadre*) származik, ám az egyik esetben kicsinyítő [-ito], a másokban nagyító [-ón] szuffixumot kap, és valószínűleg szinte kideríthetetlen, hogy a XIX. század végi argentin tangónyelvben pontosan miféle stílusárnyalattal rendelkezett. Kürthy Ádám András tehát nagyjából a lehetetlenre vállalkozott, amikor

ezt a fordítást elvállalta, és a feladat lehetetlenségéhez képest derekasan helytállt. Azt ugyan talán senki sem képes megítélni, hogy a compadrón csakugyan „rátarti”-t jelent-e, ám az a megoldás mindenképp dicséretes, hogy ezeket a lefordíthatatlan kifejezéseket mindig megadja spanyolul is zárójelben. A fordítás további erénye, hogy szöveg a Borges-novellák és -esszék megszokott hangján szólal meg, szinte magunk előtt látjuk az öreg mestert, ahogy a tangóról, vagyis a tangó apropóján mindenféle könyvekről mesél. Egyetlen hibaként a versfordítások kérdését említeném: a versek egyik része már adva volt magyarul, Kürthy Ádám csak néhány tangószöveget fordított a meglévőkhöz. Ezek azonban rendszerint azonnal „kilátszanak”: talán szerencsésebb lett volna felvállalni a feladat nehézségét, és prózában megadni ezeket a szövegeket, vagy költők segítségét kérni [a többi versfordítás Tótfalusi István és Imreh András munkája, míg a *Martín Fierro*ból származó verssorok Szabó László és Vér Andor változatából származnak]. Egészében azonban ez alig von le a kis kötet értékéből, amely mindenképpen irodalmi csemege: olyasmit tudunk meg belőle a tangóról, amiről eddig azt sem sejtettük, hogy ez a tangó; ugyanakkor pedig megpillanthatjuk Borges számomra legszimpatikusabb arcát. Ebben a könyvben az argentin mester nem az a hatalmas író-totem, aki flegma arccal néz le a halandókra a *Jól fésült mennydörgés* címlapjáról, hanem a szerteágazó műveltségű, csodás beszélgetőtárs, akiről a Buenos Aires-i anekdoták szólnak, akinek mindenről eszébe jut egy jó történet, és akinek a társaságát akkor is élvezzük, ha különösebben semmi fontosat nem akar mondani – és persze így is elviselhetetlenül szellemesebb és szórakoztatóbb bárkinél. Alighanem ez a fajta, nagyon közeli személyesség a *Tangó* egyik legnagyobb erénye. [*Jelenkor*]

KUTASY MERCÉDESZ

Köztes terek nyomában

KUTASY MERCÉDESZ: *PÁRDUK MÁRVÁNYLAPON. BARANGOLÁSOK A LATIN-AMERIKAI IRODALOM ÉS MŰVÉSZET HATÁRTERÜLETEIN*

„Kereteinkből kiláthatunk-e? / Függéseinkből kilábalunk-e? / Hálók, csomók és el-ágazások, / magunk vagyunk, mert mi vagyunk mások”, írja Szabó T. Anna *Ár: új versek* című kötetében [Magvető, 2018]; már a *Keretek* első strófájában is a címadó szó jelentésrétegeit járja körül, egyszerre beszél az ember korlátoltságáról és korlátozottságáról, az én és a másik feloldhatatlan problematikájáról. Szabó T. egy évvel korábban írta a verset, Incze Mózes és Varga Melinda 2017-ben rendezett kiállításá, a *Szinopszis* megnyitójára, ezáltal a keret fogalma akár el is távolodhat az éntől, akárcsak a festővászonról, hogy mindinkább a művészetek közti átjárásra, átjárókra vonatkozzon. A 2020-ban Erdődy Edit-díjban részesült Kutasy Mercédesz is valami egészen hasonlóra vállalkozik esszékötetében, ám a másik oldalról, az irodalom- és műkritika felől közelít a kerethez, amelyet – miután a ravatalok, börtönök, kalitkák, térképek és múzeumok közé sorol – egyúttal szélesebb skálán helyez el: „köztes